

Copyright © 1994 by Editora Perspectiva

801.95
28132
126

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rosenfeld, Anatol, 1912-1973.

Letras e Leitura / Anatol Rosenfeld; Nanci Fernandes e Jacó Guinsburg (orgs.). - São Paulo : Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. - (Debates; v. 260).

ISBN: 85-273-0068-0 (Perspectiva)

ISBN: 85-314-(Edusp)

ISBN: 85.268.0326-3 (Edunicamp)

1. Crítica literária 2. Literatura 3. Rosenfeld, Anatol, 1912-1973.
I. Fernandes, Nanci. II. Guinsburg, Jacó, 1912-III. Título. IV. Série.

94-4085

CDD-800

Índices para catálogo sistemático:

1. Rosenfeld: Temas literários: Literatura 800

Direitos reservados à

Editora Perspectiva S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025

01401-000 - São Paulo - SP - Brasil

Tel. (011) 885-8388 Fax (011) 885-6878

1994

anatol rosenfeld

LETRAS E LEITURAS



edusp



EDITORA PERSPECTIVA

3. KAFKA E O ROMANCE MODERNO*

É geralmente conhecido em que alta medida Kafka influiu no romance contemporâneo, particularmente a partir de 1945, quando realmente começou a tornar-se conhecido internacionalmente. Autores como Camus, Sartre, Robbe-Grillet, Butor, Dino Buzzati e, estendendo o raio das minhas considerações à dramaturgia, autores como Dürrenmatt, Frisch, Ionesco, Beckett, inspiram-se muitas vezes em Kafka. Muitos deles confessaram essa dívida, por exemplo Robbe-Grillet, Dino Buzzati, Dürrenmatt. A obra destes autores testemunha nitidamente a influência kafkiana.

No entanto, não é o intuito da minha palestra mostrar tais influências minuciosamente em cada caso. Pare-

* Texto publicado no livro *Introdução à Obra de Franz Kafka*, Universidade de São Paulo, 1966.

ce-me impossível abordar em tão pouco tempo um assunto tão vasto. De resto, a pesquisa de influências diretas ou indiretas é um trabalho penoso. Seria necessária uma investigação de anos, trabalho um pouco inútil, embora naturalmente tenha a sua função. Mais interessante se me afigura verificar, através da análise de alguns elementos característicos da obra kafkiana, até que ponto é autor contemporâneo nosso, até que ponto realmente faz parte do nosso tempo, embora tenha falecido há mais de quarenta anos, até que ponto no romance moderno flui, por assim dizer, sangue do sangue de Kafka, sem que haja necessariamente em todos os casos uma influência direta. Cabe mostrar simplesmente que Kafka faz parte do nosso tempo, do nosso mundo. Isso se pode verificar através da análise de algumas estruturas fundamentais da obra kafkiana.

Creio que as obras de Kafka e dos grandes romancistas e dramaturgos contemporâneos são expressão da mesma época. Não há diferença, por assim dizer, de período, de fase. Kafka é nosso, do nosso tempo, totalmente, e pode-se dizer mesmo que o próprio Kafka já é parte e resultado da revolução das artes que se iniciou nos fins do século passado. É uma revolução que continua até hoje a abalar os fundamentos não só do romance, mas também do teatro, das artes plásticas e da música. De modo que Kafka já está dentro de um processo que se inicia antes de ele ter começado a escrever. Podemos dizer que faz parte da revolução geral em que se encontram as artes no nosso século, revolução esta que se iniciou por volta de 1890. Essa revolução, por sua vez, é sintoma do esforço de assimilar, de um outro modo, um novo sentimento de vida, uma nova realidade, uma nova concepção do homem. Com efeito, toda a concepção do homem, toda a visão da realidade se modificaram em virtude das várias revoluções industriais que eclodiram desde os fins do século XVIII e que se vêm repetindo, levando à industrialização acelerada e à tecni-

zação do nosso mundo, criando uma nova realidade social e, por assim dizer, uma nova natureza. De fato, o homem criou, por assim dizer, uma nova natureza e esse produto do homem, que é a técnica e a ciência, por sua vez reproduz o homem à sua maneira. O homem torna-se, por assim dizer, produto do seu próprio produto, é modificado pelos seus produtos. Uma revolução de semelhante importância, segundo a opinião de alguns antropólogos, só ocorreu há 6 000 anos, isto é, no período neolítico, quando o caçador nômade se tornou pastor e agricultor. Deviam passar 6 000 anos para que novamente se verificasse uma revolução tão importante como aquela, quando o homem começou a fixar-se, a tornar-se camponês. Semelhantemente, a nossa época encontra-se em face de um novo limiar de cultura. Parece-me que as modificações daí decorrentes vão atingir ou já estão atingindo todas as estruturas sociais, as relações de família, as próprias normas morais e provavelmente também as estruturas religiosas. Parece-me que nenhum setor da sociedade, nenhum nervo do homem, deixará de ser atingido.

É, naturalmente, um grande problema para o artista e para o romancista assimilar a nova visão do homem e da realidade. É um grande problema para o artista, e para o romancista, em especial, assimilar essa visão nova na própria estrutura da obra. Isto é, assimilá-la não apenas tematicamente, não apenas falar sobre esta nova realidade, não apenas discorrer sobre estas novas experiências, mas manifestar tudo isso na própria estrutura da obra. Importa, portanto, elevar a nova visão a uma expressão adequada. Trata-se, pois, de transmitir a nova experiência como verdadeira experiência, capaz de ser vivida pelo leitor. Não basta falar apenas tematicamente sobre a precariedade da situação do indivíduo na nossa época e na nossa sociedade; não basta dizer que o indivíduo hoje se sente ameaçado “de fora e de dentro”, ameaçado de fora pelo mundo anônimo, social, e de dentro pelas forças anônimas do inconsciente. Sem dúvida, antigamente

o homem também estava ameaçado por forças anônimas, mas só agora ele o sabe, só agora ele está consciente do inconsciente, se assim se pode dizer. O homem agora tem uma nova consciência a respeito disso. Sabe que há, no seu íntimo, forças anônimas que influem no seu comportamento, que invadem o próprio *ego* racional, manifestando-se de uma maneira às vezes arrasadora. Ao mesmo tempo vê-se o homem ameaçado de fora pela engrenagem gigantesca do mundo moderno. Ora, não basta apenas discorrer sobre isso, não basta, por exemplo, discorrer sobre a capacidade, sobre a obscuridade e a impenetrabilidade do mundo moderno, como nós agora o vemos. Não basta tudo isso para que o leitor tome apenas conhecimento disto, aprendendo-o como se aprende que 2×2 é 4. O conhecimento, neste caso, não se transformaria em experiência, seria apenas um conhecimento a mais. O artista tem de trabalhar num nível suficientemente profundo para que esse tema, se podemos chamar isto assim, se transforme em experiência vivida. Não basta, repito, expor tudo isso tematicamente, dizer que o “eu” humano ameaça perder-se no turbilhão metropolitano, ou ameaça virar peça na engrenagem do mundo administrado; não basta expor uma teoria segundo a qual o *ego* racional se revela apenas epidérmico, crosta tênue sobre o mar insondável do inconsciente, repleto de monstros arcaicos. O que importa na arte é transformar tudo isto em experiência vivida, capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor. Tematicamente, muitos dos problemas e concepções expostos, isto é, mundo administrado, industrialização, mundo burocrático, ameaça do mundo anônimo, pressão da sociedade sobre o indivíduo, ou então, ameaças que vêm de dentro, tudo isso foi tematicamente, de certa maneira e em certa medida, já exposto pelo naturalismo, isto é, numa fase literária anterior àquela de que estamos falando. Particularmente no drama naturalista já encontramos alguns dos temas mencionados. Mas, em termos estéticos, essa temática continuava inexistente, porque

uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra. Essa assimilação do tema à forma, se é que podemos chamar isso assim, por razões puramente didáticas (porque na realidade a coisa é um pouco mais complexa), essa assimilação do tema à forma veio a ser causa de uma profunda crise do romance, porque o escritor agora procura fazer com que a nova experiência determine a organização total da obra. Isto se traduz numa modificação total das artes em geral e do romance em particular.

Narrar, como sabemos, significa, em geral, narrar uma história, uma história singular, particular, isto é, significa tradicionalmente “contar um caso”, um caso acontecido, embora só ficticiamente, mas um caso de qualquer maneira particular, individual, que aconteceu a este ou àquele indivíduo. Mas como dar uma visão do gigantesco mundo administrado, da burocracia universal, como dar uma idéia dessa engrenagem impessoal, anônima, através da história de um indivíduo ou até de um “herói”? Nenhum “herói”, por mais típico e medíocre que seja, pode realmente ser representante dos processos anônimos da nossa imensa engrenagem atual. Isso já foi visto por Hegel, há mais ou menos cento e cinquenta anos; por isso mesmo predisse ele o fim da arte. Parecia-lhe que a arte não pode mais absorver, não pode mais assimilar este mundo mediado, a engrenagem enorme que está surgindo. Recentemente, o *Time Magazine*, com um pequeno atraso, percebeu isto também. Mas Hegel já o disse há cento e cinquenta anos, referindo-se particularmente ao herói trágico. Diz Hegel, mais ou menos, que num Estado desenvolvido e organizado, em que há leis escritas, inúmeras especializações etc., nenhum indivíduo é expoente e representante do todo. Tudo é infinitamente mediado. A cada indivíduo cabe apenas parte limitadíssima no todo. A organização geral domina, e nessa generalidade a vida do indivíduo é indi-

ferente e marginal. Diz Hegel que somente na “época dos heróis”, isto é, numa fase em que não haja ainda um Estado totalmente organizado, em que ainda não tenha surgido essa engrenagem sobreindividual, pode surgir o indivíduo exponencial, o herói que represente, de fato, a sua época.

Podemos dizer que nesse sentido, por exemplo, o *far west*, o cinema *far west*, seria um exemplo típico daquilo a que Hegel se refere. É esse tipo de indivíduo de cujo revólver, por assim dizer, depende a ordem que faz as leis e determina toda uma situação; é este estado de coisas que se afigura a Hegel como fundamental para que possa surgir o herói exponencial de uma época. Friedrich Dürrenmatt, falando sobre esse problema, certamente influenciado pela opinião de Hegel, disse que atualmente não se podem mais usar os heróis porque eles deixaram de ser representativos. Um herói como Creonte não seria mais possível, porque ele encarregaria os seus secretários do caso de Antígone. Não iria assumir nenhuma responsabilidade no caso; através dos seus secretários, isto é, através da mediação de vários seres anônimos que entrariam em jogo, Creonte liquidaria o caso. E, uma vez que as responsabilidades se dividem, de tal forma, entre uma infinidade de indivíduos, cada um sendo apenas uma parcela no todo, indivíduo nenhum terá caráter exponencial. Hegel define esta situação dizendo que cada indivíduo é “infinitamente particular”. Com efeito, os processos anônimos do nosso mundo não são captáveis através da história linear que desenvolve, numa continuidade perfeita, os destinos de João da Silva ou Maria das Dores. Isso são coisas “infinitivamente particulares”. Podem interessar-nos para chorar ou para rir um pouco, mas não são representativos do todo. Por isso mesmo diz Paul Valéry muito bem que contar aquilo que pode ser contado já não conta. E Robert Musil disse: a história deste romance – ele escreveu o famoso romance *O Homem sem Qualidades*, um romance de 1 600 páginas – Musil diz: a história deste romance define-se pelo fato de que a histó-

ria que nele deveria ser narrada acaba não sendo narrada. De certa maneira não poderia ser narrada, porque nenhuma história nesse sentido pode dar conta da nossa época. Realmente, os romances de Kafka também acabam não sendo narrados; todos eles são fragmentos.

Abolir a fábula linear, o desenvolvimento do herói, significa desfabular o romance, tirar-lhe aquela história bonitinha, aquele trecho ou enredo de que tanto gostamos (particularmente nas foto ou nas radionovelas), mas que hoje de alguma forma são *clichês* superados, que não significam realmente nada e já não correspondem ao nível da nossa consciência atual. Podemos divertir-nos com esses *clichês*, sem dúvida alguma, mas isso não tem nada que ver com a expressão da nossa época. Abolir a fábula linear, o desenvolvimento do herói, significa, portanto, desfabular o romance, ou seja, destruir, radicalmente, o romance tradicional como o conhecemos da grande literatura psicológica do século passado. Pensemos apenas em Stendhal, Balzac, Flaubert, Fontane, Dickens e, em parte, em Thomas Mann, para termos uma visão do romance tradicional, realista-psicológico, com fabulação, com um herói magistralmente caracterizado, mas demasiado particular e diferenciado, para representar uma época com a nossa.

Este romance tradicional foi radicalmente destruído pelo romance moderno e um dos primeiros a dar este passo foi Kafka. Não vou dizer que tenha sido o único, mas foi sobretudo Kafka que se antecipou neste campo. Seus heróis, se assim os podemos chamar (porque são na realidade anti-heróis) seus heróis, particularmente dos dois grandes romances *O Processo* e *O Castelo*, José K. e K., afiguram-se despojados de qualquer realismo psicológico. Já os próprios “nomes” – ou a falta de nomes – indicam a sua despersonalização e seu destino de gente anônima. É verdade que, na dramaturgia, autores pré-expressionistas e expressionistas se anteciparam a Kafka. Strindberg, por exemplo, numa peça como *O*

Caminho de Damasco, já usa apenas palavras abstratas como “o Desconhecido”, “o Mendigo”, “a Senhora” para designar os personagens, e essa eliminação dos nomes individuais ressalta a abstração da psicologia individual e diferenciada. Nesse sentido, Strindberg é um dos grandes renovadores do drama moderno.

De uma outra maneira, também Alfred Jarry, na França, fez coisa semelhante na sua peça *Ubu Rei*. No romance, porém, foi Kafka quem parece ter iniciado esse processo com radicalismo, num nível extraordinário. Ao mesmo tempo iniciou a desfabulação. Não há, nos seus romances, o desenvolvimento de uma intriga “infinitamente particular”, com começo, meio e fim. Ocorre a repetição constante das mesmas situações, com ligeiras variações, evidentemente. Toda a ação de *O Castelo* consiste nas tentativas mil vezes repetidas do “herói” K., de ser aceito na aldeia e de ser aceito, ao mesmo tempo, pelo castelo misterioso. E toda a ação de *O Processo* consiste em desfazer uma acusação desconhecida e isso em episódios que se repetem constantemente. É uma maneira circular de construir o romance, de girar sempre em torno do mesmo assunto, sem que haja propriamente progressão ou desenvolvimento de enredo. Dessa forma episódio segue a episódio, e o fato é que muitas vezes é possível inverter a ordem desses episódios, porque no fundo cada um deles repete a situação básica da espera e da frustração dos esforços de K. Esforços de K. que procura ser aceito ou redimido. Geralmente, tudo se reduz à espera, a uma longa espera e à frustração constante. A personagem anônima quer ser aceita na aldeia, no castelo, ou então quer desfazer uma acusação misteriosa, quer redimir-se de uma culpa que desconhece, e assim se constitui essa construção circular em torno do mesmo problema, sem que haja realmente progressão. A morte de José K. em *O Processo* não é realmente impositiva, ela não é consequência de uma trama desenvolvida, não é propriamente motivada; ela poderia ter ocorrido antes,

mais tarde, ou nunca. Porque de fato a história desse José K. é impessoal, é a história de um ser anônimo, sobreindividual, de um arquétipo. E arquétipos não costumam morrer em termos biológicos. A morte é aqui, por assim dizer, um acaso. K é simplesmente o arquétipo do homem em busca de sentido, num mundo caótico, opaco, impenetrável, imperscrutável. Por isso mesmo não pode haver diferenciação psicológica, pois ela destruiria a representatividade desse anti-herói. Nesse caso, se ele fosse diferenciado psicologicamente, não iria ser representativo para o homem *tout court*, para o homem da nossa época em geral. Ele só pode sê-lo como arquétipo, como mito, como ser anônimo, como ser que, não sendo diferenciado, se afigure suficientemente abstrato para poder representar o todo da nossa humanidade atual. E tampouco poderia viver uma fábula bem desenvolvida, concatenada e organizada, pois esta iria introduzir uma ordem causal e temporal que desmentiria a visão de um mundo absurdo, em que toda busca de um sentido e de integração é constantemente frustrada. A fábula, quando bem organizada, bem concatenada pelo narrador, naturalmente estabelece uma ordem. Uma vez que a visão de Kafka, expressa nos seus romances, é a de não haver uma ordem, pelo menos uma ordem penetrável por nossa inteligência, de modo que o mundo parece absurdo, ele não pode introduzir um encadeamento muito lógico e causal, porque isso iria desmentir o próprio intento desta obra. A desfabulação liga-se, portanto, ao próprio tema, ao tema de o mundo parecer absurdo. Se a ação fosse muito bem organizada, se ela estabelecesse uma ordem rigorosa de acontecimentos, ela estaria em contradição com a própria intenção da obra.

O antipsicologismo da narração kafkiana tornou-se, desde então, momento fundamental do romance moderno. É preciso mencionar apenas romances como *O Estrangeiro* de Camus (e eu preciso recorrer aqui aos conhecimentos dos presentes – não posso fazer uma análise

se desses romances) ou os romances de Faulkner, que não são propriamente romances psicológicos, como muitas vezes se pensa, mas obras que estabelecem, por assim dizer, um mito em que se defrontam impulsos violentos no contato com uma visão religiosa. Os indivíduos, no caso, não são muito diferenciados; são expoentes de impulsos, de instintos violentos e, de outro lado, portadores de uma visão religiosa, particularmente no sentido de carregarem o peso do pecado original, e nesse sentido eles não têm propriamente “alma” ou psicologia – eles são, de um lado, instinto e, de outro lado, portadores de uma metafísica, de uma visão religiosa. André Gide disse muito bem que às personagens de Faulkner falta o centro psíquico. O mesmo se dá, por exemplo, nos romances de Uwe Johnson, autor alemão moderno, nos romances de Günther Grass ou de Robbe-Grillet, nos quais encontramos a mesma desfabulação e a mesma negação de psicologia, isto é, aquela maneira de levar o indivíduo ao impessoal e ao abstrato. Em Robbe-Grillet, numa obra como *La Jalousie*, a personagem central nem se configura como indivíduo: ela nem sequer aparece, é apenas uma “consciência”, olho de câmara, que focaliza o mundo, e nós não estamos sendo informados sobre esta própria consciência. O “herói”, nesse caso, desaparece completamente. O mesmo fenômeno encontramos, também, na dramaturgia de Ionesco, em que não há nenhuma tentativa de pôr no palco indivíduos de contornos e matizes psicológicos diferenciados. Da mesma forma como não há nada disso em Beckett. Nos últimos casos, aliás, pode falar-se de uma influência direta de Kafka.

De modo que se pode dizer que Kafka, e o romance moderno em geral, ao conseguirem abordar a problemática do nosso mundo nesse sentido, de certa maneira desmentiram Hegel. Desapareceu o romance tradicional, desapareceram também em boa medida o drama e a arte tradicionais, mas não desapareceu a arte; ela modificou-se profundamente para poder absorver, assimilar o nosso

mundo, mas não ficou aniquilada pela problemática da nossa época, como era a opinião de Hegel que, quanto a isso, era muito pessimista ao profetizar que a arte estava no fim.

Kafka realizou exatamente o que Gottfried Benn certa vez exprimiu da seguinte maneira: Por que inventar hoje pessoas, nomes, relações, quando perderam a sua importância? Essa frase exprime de uma maneira muito concisa o que ocorre nos grandes romances de Kafka. Uma das inovações mais importantes de Kafka, que iria comunicar-se a todo o romance moderno, de Johnson e Grass a Nathalie Sarraute e a Butor, de Faulkner a Robbe-Grillet e a todos os outros, é a maneira como Kafka estrutura seus romances para fazer-nos viver e realmente experimentar a opacidade estranheza do nosso mundo. Ele poderia simplesmente falar sobre isso, repetindo o que muitas vezes foi dito no romance anterior: o mundo é impenetrável, o mundo é escuro, imperscrutável. Entretanto, Kafka é o primeiro a fazer-nos viver com tamanha intensidade com ele, com os seus heróis, este mundo enigmático.

Para obter este efeito, aboliu simplesmente o narrador onisciente. Não vou dizer que Kafka tenha sido o primeiro a usar este recurso, mas ele fez isso com um intuito peculiar e de uma maneira tão extraordinária, que é a partir dele que realmente podemos falar desse elemento como um dos mais importantes do romance moderno. No romance tradicional costuma haver dois ou vários horizontes, o horizonte, ou os horizontes pequenos, muito limitados, dos personagens que vivem a sua vidinha e que têm o seu horizontezinho de consciência muito limitado, e há o horizonte muito mais amplo, realmente quase ilimitado, do narrador. É por isso mesmo que este foi chamado de onisciente: sabe tudo, é um pequeno deus. Esse narrador, pela sua simples presença, cria a grande ordem do mundo romanesco do século passado. Ele concatena tudo, comenta, explica, coordena, sabe tudo, tem distância suficiente para narrar tudo calma e serenamen-

te, enfim, ele cria a ordem nos romances de Flaubert, de Balzac, de Stendhal, ele cria a ordem do mundo fictício. Kafka aboliu este horizonte amplo do narrador em *O Processo* e em *O Castelo*, assim como em outras obras.

A narração kafkiana se verifica em geral tendo por foco o “herói”, a partir de quem é projetado o mundo. Tal foco evidentemente limita tremendamente o horizonte do mundo. Uma vez que não há mais a visão ampla dum narrador onisciente, visto tudo ser projetado a partir do foco do “herói”, de visão muito limitada, decorre que o campo de visão se fecha. Passamos a viver num mundo limitado, a partir desse foco miúdo, participamos do horizonte reduzido dos “heróis”. Os protagonistas dos últimos romances, distanciados do mundo hierárquico dos funcionários, com o qual desejam relacionar-se, naturalmente ignoram os mecanismos desse mundo. E o leitor participa da sua ignorância, visto que dispõe apenas do horizonte restrito do herói. Como este ignora quase tudo, nós também ignoramos quase tudo, já que não nos socorre nenhum comentário do narrador onisciente. Desta forma, nós, leitores, vivemos na exata ignorância daquele pequeno indivíduo K., em face dos mecanismos alienados do nosso mundo, em que por exemplo a bolsa de Nova York reage quando surge uma ameaça de paz no Vietnã. Basta uma pequena ameaça de paz lá e a bolsa de Nova York reage violentamente. Isto é uma estrutura tremendamente complexa e o cidadão que não é muito conhecedor dos mecanismos econômicos fica perturbado diante disso. Há naturalmente fenômenos bem mais complexos do que este, mas o exemplo não deixa de ser elucidador. Ignorando os mecanismos, os “heróis” não-iniciados de Kafka se quedam perplexos ante a engrenagem misteriosa; eles não sabem explicar nada, não há tampouco narrador que explique isso para nós, de modo que ficamos tão perplexos como o próprio protagonista. Tudo, no entanto, que é misterioso passa a revestir-se de brumas sagradas. Quanto mais misteriosa uma coisa parece, tanto mais sagrada ela se afigura. A distância em face destes poderes estranhos

torna-se imensa, visto já não intervir o narrador onisciente, com seus comentários elucidadores, e por isso mesmo aquele castelo impenetrável torna-se de alguma forma uma coisa sagrada, porque é profundamente enigmático. Não há ninguém que nos explique o enigma. Não há ninguém que nos leve para dentro do castelo. O narrador do romance tradicional iria explicar tudo isto, nós iríamos participar do saber dele. Mas como não há mais esse narrador onisciente, tudo se torna misterioso e se reveste, concomitantemente, de certa bruma sagrada.

Um processo muito semelhante, embora bem mais complexo e muito radicalizado, é por exemplo usado por Uwe Johnson no seu romance *Suposições em Torno de Jacó*, em que o autor focaliza um indivíduo a partir de várias perspectivas. Não há um narrador onisciente que saiba realmente alguma coisa a respeito da personagem central. Há somente suposições em torno desse indivíduo, graças a uma técnica semelhante à de Kafka, embora mais fragmentada e mais elaborada. Temos aqui um exemplo típico de como certo indivíduo se torna misterioso e se transforma quase em mito, já que não temos uma visão muito nítida a partir de um narrador onisciente, nem da sua feição, nem de seu caráter etc. Johnson manipula esta técnica magistralmente, de modo que experimentamos intensamente o mistério dessa personagem. Mercê da introdução de semelhante técnica, Kafka tornou-se um dos grandes inovadores do romance contemporâneo. Eu gostaria de chamar particularmente a atenção sobre a obra de Robbe-Grillet, um dos representantes do “Romance Novo” da França. Na sua obra temos muitas vezes uma visão do mundo a partir de uma mente obsessiva, maníaca, por exemplo, em *Le Voyeur*, ou nós temos uma visão da realidade a partir de uma consciência devorada pelo ciúme no romance *La Jalouse*. Mas esses heróis, se quisermos chamá-los assim, nem aparecem. Nós vemos apenas o mundo a partir da visão deles. É, essencialmente, um processo expressionista.

Coisa semelhante ocorre no filme *Dr. Caligari*, em que tudo é focalizado a partir da mente de um louco. Tal processo tem suas raízes já nos inícios do século, mas semelhante técnica naturalmente é radicalizada extremamente em Robbe-Grillet, ao ponto de não haver nenhuma referência à própria consciência focalizadora. Isto é muito importante. Decorrem daí novas transformações que não podem ser abordadas agora.

Um dos recursos de Kafka é o de não escrever o seu romance na forma do Eu, embora o foco seja essencialmente o “herói”. A forma mais natural de escrevê-lo seria, neste caso, a partir de um Eu que narra a sua história; neste caso teríamos, naturalmente, um horizonte limitado, já que este Eu narrador evidentemente não pode ser narrador onisciente. No entanto, Kafka não adota este processo: há um narrador exterior ao herói, mas muito próximo ao mesmo, de alguma forma ligado a ele. De fato focaliza tudo a partir do herói, mas não de dentro do mesmo. De modo que tampouco pode focalizar propriamente a intimidade deste herói. Nós ficamos conhecendo apenas a superfície da sua consciência, não penetramos realmente no fundo da sua alma e, por isso, o próprio herói se torna tão estranho como o mundo em que vive. Nunca sabemos exatamente o que ocorre na intimidade profunda dele. Vemo-lo preso, sempre, ao momento que passa, totalmente dedicado à sua tarefa de buscar soluções para o seu desespero. Ele vive completamente colado ao momento e às suas reflexões, de que participamos. Tais reflexões, porém, giram sempre em torno dessa tarefa, em torno do momento e suas possibilidades. Nunca, porém, temos acesso à sua vida mais profunda. Desta forma, o próprio herói nos é estranho; não só lhe ignoramos o nome, apenas indicado por uma letra, que o torna anônimo e incompleto, mas também o passado e, no fundo, toda sua vida íntima. Não sabemos nada a respeito dele. Ele já é tão estranho como o *O Estrangeiro* de Camus, realmente uma consequência direta

de K. Esse magnífico romance, talvez o melhor que Camus escreveu, leva a estranheza às últimas consequências. Não sabemos nada da vida íntima deste herói. Aliás, esta vida íntima não existe, tampouco como aquela em que vive totalmente absorto, devorado e como que esvaziado pela sua tarefa, isto é, pela sua busca desesperada de aceitação ou redenção, pela sua busca de sentido e de ordem num mundo que não parece ter ordem. Assim, K. vive como que esvaziado pelas reflexões ligadas a essa tarefa, de modo que o vemos sempre colado a essa fase momentânea da sua busca. A voz do presente, tão importante no romance moderno, essa voz do presente seria a forma natural para Kafka, porque há realmente uma presença imediata na sua maneira de escrever, mas ele preferiu a forma do pretérito. Atualmente, no entanto, autores como Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e muitos outros, preferem muitas vezes a voz do presente, para desta forma forçar a convivência imediata com o herói. Estamos, então, dentro do herói, vivendo com ele o momento, justamente devido à falta daquela distância, criada pelo pretérito. Na medida em que se abole o pretérito, há uma presença muito mais próxima dos acontecimentos, e ao mesmo tempo se exprime com isto a impossibilidade de criar uma ordem maior, uma concatenação mais lógica, porque enquanto se narra no presente não há distância do narrador em face dos acontecimentos, de modo que ele não pode imprimir aos acontecimentos uma ordem coerente.

O conjunto dos momentos descritos cria a impressão de certo automatismo. Há algo de marionete na maneira das personagens de Kafka. Temos a impressão de eles terem uma consciência muito rasa, sem dimensão interior e isto, sem dúvida alguma, é a fonte do Eu falso de Camus em *O Estrangeiro*. Em Camus é particularmente interessante que ele usa a forma do Eu, toda a narrativa desenvolve-se na forma do Eu, mas esse Eu não sabe nada de si, não tem acesso à própria intimidade, arranha

apenas a superfície da própria consciência. Assim surge um homem estranho a si mesmo, estranho no mundo e estranho ao mundo. Não há nenhuma possibilidade de comunicação, nem sequer dele consigo mesmo. Essa forma de narrar de Kafka é também a fonte da consciência registradora de Robbe-Grillet.

Há, naturalmente, diferenças profundas entre Kafka e os expressionistas. Mas, em alguns processos, aproxima-se muito deles, particularmente no radicalismo com que nos impõe participar intensamente da experiência extrema de seus heróis em situação-limite. Nós não escapamos. Os romances de Kafka forçam-nos, impõem-nos viver o seu drama, o seu desespero. Como os expressionistas, Kafka manipula livremente os elementos da realidade, conjugando-os e distorcendo-os segundo necessidades e obsessões expressivas, para desta forma apresentar a imagem essencial do nosso mundo. A experiência corriqueira e habitual de todos nós é sujeita por Kafka a um processo de redução e acentuação deformadoras, de remanipulação nas relações de espaço, tempo e causalidade. Kafka distorce as relações fundamentais que constituem a nossa realidade empírica, habitual, corriqueira. Não há causalidade real na obra dele, tempo e espaço se deformam. A realidade e seus níveis ontológicos se desagregam, ao ponto de o mundo anorgânico e orgânico, nos seus vários planos, se fundirem e confundirem. Dessa forma consegue exprimir uma experiência mais verdadeira, mais exata, mais fundamental, consegue penetrar além da nossa visão cotidiana, corriqueira e superficial, para dentro da essência do mundo como ele o vê. Kafka procura apresentar a estrutura fundamental da existência humana. Por isso mesmo os existencialistas o consideram um dos seus e se referem com frequência a ele. O esforço de Kafka visa apresentar a estrutura fundamental da existência a partir duma consciência que se emancipou das regras da nossa experiência comum, cotidiana. Por isso a realidade, embora seus dados estejam

presentes na obra de Kafka, e mesmo de uma maneira muito precisa, aparece curiosamente transformada, fato que explica ao mesmo tempo a impressão de estranhamento e de *déjà vu*, de extrema realidade e de extrema irrealidade. Temos, ao mesmo tempo, ambas as impressões: tudo parece ser muito real e, ao mesmo tempo, muito irreal. É isto que se afigura tão curioso na obra de Kafka, esta sensação de alienação, de estranhamento daquilo que nos é corriqueiro. Os dados reais da nossa vida são vistos com muita precisão, mas num contexto que torna tudo estranho. Conhecemos este processo, em parte, do surrealismo. Kafka antecipou-se nesse sentido ao surrealismo, que também põe elementos da realidade com muita precisão dentro de um contexto estranho: o guarda-chuva na mesa de operação e a bicicleta ao lado, constelação um tanto estranha. O surrealismo justapõe e monta elementos reais, vistos com extrema precisão, num contexto totalmente alógico e desordenado. Semelhante processo suscita a visão de um mundo onírico, de sonho. Desta maneira surgem imagens de estranha profundidade, aparentemente criadas sob a pressão de obsessões inconscientes. Todos sabem que o inconsciente se manifesta através do sonho, e as visões oníricas de Kafka parecem estar impregnadas de elementos inconscientes. Não cabe indagar agora se Kafka é influenciado por Freud (cuja teoria conhecia) ou se, como filho da sua época, simplesmente participa do interesse geral do expressionismo pelo inconsciente, ou se reproduziu apenas a sua vivência onírica pessoal. De qualquer modo defrontamo-nos, muitas vezes, com visões oníricas que formam não raro uma espécie de contos de carochinha, mas num sentido inverso, porque enquanto os contos de carochinha em geral concluem bem, os de Kafka giram em torno da frustração, de modo que são, por assim dizer, anticontos de carochinha. Kafka usa em larga medida a técnica do *render strano*, de tornar estranho, típica do surrealismo e que, de outro modo e numa função bem diversa, é também usada por Brecht nos seus processos de distanciamento.

O exemplo mais conhecido dos processos literários de Kafka é *A Metamorfose*. Nós temos que viver a experiência de Gregor Samsa, quando certa manhã desperta transformado em inseto gigantesco. Isso contradiz, naturalmente, todas as leis da nossa experiência. Contudo, considerando-se a vida que este jovem leva e as relações no seio da sua família, essa imagem do inseto nojento torna-se verdadeira. A língua, de fato, forneceu a Kafka a metáfora: “Eu me sinto miserável como um inseto”, isso se pode dizer em português, da mesma forma como em alemão. Essa visão imaginativa contida na língua é para o expressionismo a verdadeira, a mais profunda. Kafka leva a metáfora a sério, riscando a palavrinha “como”: ele não diz “eu me sinto como um isento”, ele diz “eu sou um inseto”. Transforma a metáfora em realidade. Assim “ontologiza” o estado subjetivo, por assim dizer, e transforma a imagem em “ser”. O conto não propõe um caso psicológico: “eu me sinto como se eu fosse um inseto”, mas uma “realidade” ontológica: eu sou realmente. Por isso as ilustrações em que Gregor Samsa é mostrado como ser humano e não como inseto se afiguram inadequadas porque ele é para Kafka, realmente em todos os sentidos, um inseto que, tendo no início uma vida psíquica ainda humana, torna-se cada vez mais desumano. É preciso tomar isto ao pé da letra. A imagem é transformada em realidade e a partir daí o conto segue numa lógica rigorosa, realmente impressionante, apresentando-nos uma terrível visão das relações humanas, cuja verdade profunda não é anulada por objeções do senso comum. Sabemos que em certa situação, em certa realidade familiar etc., pode perfeitamente surgir uma realidade como esta. Através desta técnica temos de viver, portanto, a experiência semi-humana de um inseto. Semelhantes metamorfoses não ocorrem só na obra de Kafka. Já antes Strindberg transforma gente em papagaios; eles aparecem em pleno palco embora ainda tenham configuração humana, mas falam e se comportam como papagaios na *Sonata de Espectros*, por exemplo, ou

então, Alfred Jarry, em *Ubu Rei*, põe no palco essa figura grotesca que representa essencialmente o homem que vive em função do estômago; Ubu Rei tem máscara de porco e ao mesmo tempo aparece envolvido em entranhas, isto é, ele carrega todo o seu aparelho digestivo posto por fora. Como se vê, esse processo de conto da carochinha invertido já é anterior a Kafka, e é usado posteriormente de uma maneira mais radical por Ionesco, quando apresenta no palco rinocerontes.

O que distingue Kafka do expressionismo é, como todos sabem, o estilo frio e sóbrio, através do qual nos comunica experiências terríveis, pesadelos, cenas horripilantes, como por exemplo aquelas da *Colônia Penal*. Tais cenas hediondas, acontecimentos muitas vezes surpreendentes, ocorrências absurdas e de fato, empiricamente falando, impossíveis, tudo isto Kafka põe num relato frio, burocrático, meticoloso, sereno, calmo, e quase indiferente, como se o assunto fosse um passeio pela rua Barão de Itapetininga ou um item dos estatutos de uma organização comercial, ou ainda a informação de uma repartição pública, ou coisa que valha, mas é neste estilo que Kafka conta as coisas mais terríveis que se possa imaginar. Um crítico alemão, Wiesengrund Adorno, diz: Em Kafka não é o mundo monstruoso que choca, e sim a naturalidade quase sorridente com que esse mundo monstruoso é apresentado, a maneira quase desumana, sóbria, calma, serena, com que as coisas mais monstruosas são focalizadas. Essa maneira desumana de descrever desumano, no entanto, talvez seja a única adequada. Precisamente pela falta de realce, ele dá realce ao horrível. Não humaniza pela emoção e pelo sentimento o que é desumano. Talvez seria até antimoral humanizar o desumano, envolvê-lo no papel celofane de emoções, condicionado com fitinhas cor-de-rosa de pieguice e de sentimentos. Kafka, portanto, apresenta o hediondo de uma maneira desumana por ser desumano, e isto parece-me ser a maneira mais honesta de focalizar o desumano.

Nisto se exprime naturalmente um humor negro às vezes terrível. Esse humor negro revela um mundo perverso através da própria perversidade da revelação e é principalmente mercê de Kafka que esse princípio estilístico penetrou profundamente no romance e no teatro contemporâneos. Temos hoje até piadas deste tipo, as chamadas piadas do humor negro, surrealistas etc., que se contam por aí, ou pelo menos durante certa época se contavam por aí. Elas provêm realmente desse estilo kafkiano e reencontramos esse estilo em Dürrenmatt, em Beckett, particularmente Günter Grass, em Ionesco, em Martin Walser, ou em alguns contos e novelas de Heinar Kipphardt, o autor de *O Caso Oppenheimer*.

A situação fundamental descrita nos romances de Kafka, também abordada em muitos contos, é a do homem oscilando entre a auto-entrega e a auto-afirmação em face de poderes insondáveis. Os heróis ou anti-heróis encontram-se excluídos do mundo hierárquico dos funcionários em que se organiza o poder misterioso no qual procuram penetrar e integrar-se, enquanto ao mesmo tempo tomam atitudes agressivas de combate. Eles gostariam de *belong*, de pertencer a este mundo e ao mesmo tempo receiam pertencer totalmente a esta engrenagem terrível. Ou então esses heróis querem fugir deste mundo da engrenagem, em *O Processo*, enquanto ao mesmo tempo avançam, como que fascinados, de encontro a ele. Este retroceder e esse aproximar-se repetem-se com insistência; o herói aspira a integrar-se, mas não totalmente, para não perder a individualidade, mas de outro lado deseja perdê-la, deseja integrar-se totalmente, anseia por encontrar um aconchego total. Entretanto, ainda assim permanece o medo de tornar-se rodinha na engrenagem. O resultado é que os protagonistas nem se ajustam, nem se afirmam. Todas as suas tentativas de contato, acesso, ajustamento permanecem frustradas; são seres que não conseguem tornar-se peças ajustadas à imensa engrenagem e essa incapacidade, esse fracasso, essa frustração,

quer em auto-afirmar-se, quer em ajustar-se, explica o profundo sentimento de culpa de que são possuídos. Em essência, os romances se afiguram como uma espécie de epopéia, cujos heróis se empenham na ansiosa busca de sentido, de harmonia e de repouso numa ordem significativa. A situação fundamental da frustração desse anseio e dessa busca repete-se constantemente em inúmeros episódios, como já foi antes descrito. A procura fracassa ou esta ordem tão ansiosamente procurada é muito distante, ou ela não existe mais. Neste caso o mundo seria absurdo, isto é, sem nenhum sentido e ordem. O mundo não nos responde, nós gritamos para dentro do mundo, queremos comunicar-nos com o castelo e nada responde. Portanto, o mundo não é congruente à nossa mente, o mundo não é feito, por assim dizer, para abrigar o homem; o homem permanece alheio neste mundo, não há ordem que corresponda ao nosso desejo de sentido. Concebido assim, o mundo é absurdo, ou se existir sentido e ordem, pelo menos se tornaram inacessíveis e tão remotos que o resultado acaba sendo o mesmo. Quer o mundo seja absurdo, quer tenha uma ordem, mas inacessível, porque Deus ou o castelo são tão distantes que não podemos alcançá-los, o resultado é mais ou menos o mesmo, porque de qualquer maneira ficamos frustrados.

Em essência os heróis de Kafka são, por conseguinte, filhos pródigos, expulsos do Paraíso e incapazes de encontrar o caminho de volta, aquela unidade que tão ansiosamente buscam. O mais terrível é que a imagem dos poderes superiores, que parecem simbolizar a ordem, é a de um labirinto, de uma engrenagem burocrática que é a exata representação do nosso mundo alienado, com sua organização gigantesca totalmente desumanizada, pelo menos segundo a visão de Kafka. Trata-se, em essência, de uma visão mítica. Kafka acredita que esta seja a situação fundamental do homem no nosso mundo e essa visão, parece-me, tornou-se característica no romance moderno. Todo o romance moderno, de uma ou

de outra forma, aspira a voltar ao mito, a apresentar a situação fundamental do homem. Por isso se multiplicam romances utópicos ou míticos como os de George Orwell e Ernst Jünger, ou Hermann Hesse (*O Jogo das Contas de Vidro*) ou William Faulkner, com suas visões de um mundo arquetípico, em que se pretende apresentar a estrutura básica da situação humana. Em Kafka e no romance moderno em geral, exprime-se intensamente a experiência da alienação. Os atos e energias do homem tornaram-se alheios a ele mesmo, dominam-no em vez de serem dominados por ele; o homem não domina mais os seus próprios produtos, mas é dominado por eles. Suas forças vitais materializam-se em coisas e instituições, e essas coisas e instituições, transformados em ídolos, já não são reconhecidos como produtos da própria atividade humana, tornam-se misteriosos e indomáveis. Assim, o homem já não se experimenta como sujeito das suas próprias forças, mas como coisa esvaziada, como escravo de coisas às quais cedeu a sua substância viva. Essa visão é típica, tanto de Kafka como do romance moderno.

Portanto, não só nos seus processos narrativos, mas também tematicamente, também nessa visão de um mundo alienado e absurdo, Kafka parece ter sido um predecessor muito importante. Ao mesmo tempo ele é protótipo como criador de uma arte que foi muito bem definida por Umberto Eco, quando há pouco estive aqui entre nós. Numa entrevista que concedeu a Augusto de Campos*, definiu aquilo que chama de “arte aberta”. Temos vários conceitos de “arte aberta” ou de “obra aberta”. Ouçamos o conceito proposto por Eco que é exatamente aquele que define Kafka. Transcreverei esse trecho da entrevista, que apresenta uma idéia exata de

* Entrevista publicada originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 17 de setembro de 1966 e reproduzida na edição brasileira do livro de Umberto Eco, *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1969.

Kafka e do romance contemporâneo. À pergunta: “O que significa discurso aberto?”, Umberto Eco responde: “O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características: acima de tudo é ambíguo, não tenta nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado”. Isto é uma das coisas mais corriqueiras em Kafka, o fato de ele ser multívoco, ambíguo, enigmático, e não nos dar uma coisa definida, uma coisa confeccionada, como diz muito bem o autor citado. Eco continua: “Como diziam os formalistas da década de vinte, o discurso artístico nos coloca numa condição de estranhamento, de despaisamento”. Esse *dépaysement* é exatamente o que ocorre em Kafka, como tentei mostrar antes. Prossegue Eco:

O discurso aberto apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais temos sido habituados. As coisas de que nos fala o discurso aberto nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos, agora, pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo... A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia, antes de tudo, não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura.

É por isso mesmo que eu falei tanto da estrutura e da maneira como Kafka narra.

O discurso aberto [prossegue Eco] tem como primeiro significado a própria estrutura, assim a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isto a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista; não quer agra-

dar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção, e o nosso modo de compreender as coisas.

Parece-me que cada palavra dita por Umberto Eco se ajusta, palavra por palavra, à obra de Kafka.